

大正・昭和初期新劇とロシア演劇の 異文化接触について

武 田 清

On Intercultural Contacts between Japanese Theatre and Russian (Soviet) Theatre in 1910's – 1920's

TAKEDA Kiyoshi

It was in 1914 that a Japanese theatre-practitioner reported, for the first time, that Russian theatre-practitioners were much interested in Japanese Theatre. But he, Osanai Kaoru, reported that event being felt very ashamed.

At this opportunity, Osanai Kaoru directly contacted Russian Modern Theatre for the first time, mainly at Moscow Art Theatre. He looked at plays written by M.Gorky, A.Chekhov and L.Andreev staged by Moscow Art Theatre. At the same time, he heard the names of Sada Yacco and Hanako from the actors of this theatre. And he deeply felt ashamed. After returned to Japan, he wrote this experience in an article titled "New Year's Eve in Russia".

It was the first intercultural contact between Japanese Theatre and Russian Theatre simultaneously in him.

Why did it happen to him? Did it caused by his Western Culture Worship? It isn't so simple to intend he recognized the artistic quality of Russian Theatre, and don't recognized it to the stages of Sada Yacco and Hanako. Because he hasn't looked at their stages at all.

Osanai Kaoru didn't know that Russian directors, Stanislavsky, Meyerhold and Evreinov admired ardently the performance of Hanako. It was one side intercultural contact in both.

Interculturalism has many phases : translation, interpretation, adaptation and integration. And it has two forms : theatre company tour and cultural interchange. Perhaps tour had made much impact to Russian artists than cultural interchange.

Osanai Kaoru had misunderstood, if Russian artists looked the true orthodox Kabuki Theatre, they will realize the true nature of Japanese Kabuki Theatre. In 1928, he archived cultural interchange : Kabuki Performance in Soviet.

But more than 15 years ago, Sada Yacco and Hanako had archived the realization of true nature of Japanese Theatre to Russians.

《特別研究第3種》

大正・昭和初期新劇とロシア演劇の
異文化接触について

武 田 清

1

ロシアの演劇人が日本の演劇に熱い眼差しを向けていることに、日本の演劇人が初めて気づいたのは大正の初めのことである。もっと正確に言えば、そのことを「恥ずかしさ」をこめてレポートしたのが小山内薫で、大正3（1914）年のことである。

そして、その機会は日本の演劇人の側から言えば、ロシアの近代演劇に直接初めて接触した年であり、モスクワ芸術座を中心にして小山内薫はゴーリキー、チェーホフ、アンドレーエフらの戯曲上演を観てきたと同時に、ロシアの演劇人の口から直接、Sada Yacco（貞奴）や Hanako（花子）の名前を聞いたのであった。小山内薫は自分がロシア演劇という異文化に接触しただけでなく、ロシアの演劇人もまた日本の演劇に異文化として接触していることを知って帰国の途についたのである。小山内にとって後者の異文化接触はいささか不本意で残念に思われた。

小山内薫は帰国後、この体験を「ロシアの年越し」と題して発表した。そこに述べられている彼の体験は、演劇の異文化接触（インターカルチュラリズム）の問題として、これ以後長く、おそらく現在までわれわれ日本人を悩ます、そして欧米の演劇人を不思議がらせる難問の一つになることになる。

大正1（1912）年の12月31日の大晦日（新暦では1913年の1月13日）、モスクワに滞在中の小山内はモスクワ芸術座のスタニスラフスキーに手紙を出したところ、彼から年越しのパーティに招待されたのだった。出かけて行ったスタニスラフスキー邸で、スタニスラフスキーだけでなく女優のムラトワから次のような質問を受けて、小山内は赤面し、ついに絶句するのである。長くながるが、ここには外国人の日本文化に対する異文化接触に対して、日本人がよく取る態度が表れていて興味深いのでそのまま引用する。

色々日本の話が出ている内に、ムラトワ夫人はふと、Sada Yacco の事を言い出しました。

「あの人は Temperament を沢山持っていますね。実に立派なものです。私も一度一緒に芝居がしたいと思っていますが、余り向うのなりが小さいから駄目ですね。」ムラトワ夫人は痩せてはいますが、可なり丈の高い婦人なのです。「Sada Yacco を何処かで見たのですか。」と私が聞きますと、「幾度も見ました。ペテルブルグでも見ましたし、それから外でも見ました。」と言うのです。私はムラトワ夫人のような立派な女優がどうして日本の女優などに感心したのかその理由を知るに苦しみます。¹

小山内薫が、ムラトワが貞奴に対して感心した理由を理解するのに苦しんだのは、たとえば平川祐弘が次のように言うように小山内の西洋文化崇拜によるものだと言ってよいのだろうか。

小山内薫は西欧文化崇拜の青年で、新劇運動のパイオニアであったから、モスクワの芸術座の人々が貞奴や花子のことをなにげなく話題にした時に、一種のアレルギー反応を呈した。²

小山内薫はロシア演劇に対する自らの異文化接触とその受容にのみ「芸術性」を認め、モスクワ芸術座の俳優たちの日本の演劇文化にたいする異文化接触には「芸術性」を認めようとはしない。それを認めることは小山内にとって、モスクワ芸術座の演劇が貞奴や花子の歌舞伎まがいの際物演劇と同等であると認めることを意味するからである。

確かに小山内は初めてモスクワ芸術座の上演に出会って、これを崇拜するに至るのだが、彼にとって貞奴や花子の欧州巡業は「日本中の恥を一人で背負って立ったような気に」させるものだった。つまり「芸術」ではなかったのである。それに対してモスクワ芸術座の上演は見事な「芸術」だったのである。逆の面から言えば、スタニスラフスキーやムラトワが貞奴や花子の演劇のどこにそれほど魅せられたのか、全く理解できなかったし、また理解しようとしなかったのである。だから小山内はスタニスラフスキーが「更に問いを進めて Hanako の事を聞」いてくると、「日本人たる私とロシア人たるスタニスラフスキー氏との間に、非常に遠い隔たりのあるのを感じて、何とも言えぬ寂しい感じに打たれました」³と述べるのだ。

この年の1月、花子は三度目のロシア巡業でモスクワを訪れることになっていた。スタニスラフスキーは彼女をモスクワ芸術座の俳優学校に招いて実地に演技を見せてもらうこととなるのだが、それを小山内が知ったらどうだったろうかと想像することは楽しい。たぶん彼は同じように赤面して、冷汗をかけたことだろう。

小山内薫は歌舞伎、新派、新劇と多くの演劇ジャンルで仕事をしてきた人間であるが、自らのうちに一つの基準があって、それに合致しないものは一切認めないという偏狭な意識の持主でもあった。だから、スタニスラフスキーがなぜ花子の演劇に興味を持つのか、一度立ち止まって考えてみる余裕がなかったのである。資延勲が言うように、ヨーロッパ各国で一流の演出家や俳優や劇評家が話題に上せている花子がモスクワへやってくるようになっていたのだから、花子の演技を観るいい機会だった。小山内をわざわざ年越しのパーティに招待したのは、そんな事情もあったのである。

そして今、タイミングよく日本から一人の演劇人が芸術座の芝居を観に来ている。彼から直接日本の演劇事情やハナコの評価などを訊いてみよう、小山内に期待するのは当然だったでしょう。⁴

小山内薫は日本とロシアで演劇の異文化接触が同時に双方向で起こっていることを観察する絶好の機会をみすみす逃してしまったのであった。

ここで異文化接触という文化現象を出発点に立ち返って再検討してみることにはしたい。日本人は自らの側からの異文化接触にだけ敏感で、その逆には意外なほど鈍感ないし傲慢な民族らしいからである。

2

小山内薫がモスクワ芸術座の俳優たちの口から（川上）貞奴や（太田）花子の名前が発せられるのを聞いて「赤面」したのは、おそらく森鷗外がその短編小説『花子』で久保田医学士に次のように語らせた気持ちとほぼ同じようなものだったであろう。

久保田の心は一種の羞恥を覚えることを禁じ得なかった。日本の女としてロダンに紹介するには、もう少し立派な女が欲しかったと思ったのである。

そう思ったのも無理は無い。花子は別品ではないのである。日本の女優だと云って、或時忽然ヨロッパの都会に現れた。そんな女優が日本にいたかどうか、日本人には知ったものはない。久保田も勿論知らないのである。しかもそれが別品でない。お三どんのようなと云っては、可哀そうであろう。（中略）小間使いとしても少し受け取りにくい姿である。一言で評すれば、子守あがり位にしか、値踏が出来兼ねるのである。⁵

小山内薫もモスクワ芸術座の俳優たちに関心を抱いてもらうなら「もう少し立派な日本の女優が欲しかった」と思ったのに違いない。だが、日本では女優は誕生してまだ間がなかった。「もう少し立派な日本の女優」が欧米を巡業しているわけでもなかったから、紹介することもできなかったのである。

鷗外に話を戻すと、ロダンは花子のヌードをデッサンすると久保田に次のように述べたことになっている。この後、毎夏のようにロダンは花子をモデルに彫塑を試みるのであるが、その真意が理解できるように鷗外は書いている。

人の體も形が形として面白いのではありません。靈の鏡です。形の上に透き徹って見える内の焰が面白いのです。⁶

鷗外の眼は「複眼であったから遠近の区別がはっきりついていた。比較文化史的な視野がおのずと開かれていた」ので、ロダンの眼を通して花子を見直している。つまり、西洋人の眼で日本を振り返るという「見返りの心理」で花子を見ていたと論じたのが平川祐弘である。彼は鷗外にそれが可能だった理由を次のように述べている。

日本における西洋文明受容の問題にしても、日本人の主張と西洋人の主張の両者を見、両者を比較考量して実際的な提案を行ってきた鷗外であった。そのような intercultural あるいは interracial な問題については、鷗外は一つの眼で日本を見、いま一つの眼で外国人が見た日本を見ていたのである。⁷

つまり、小山内薫には鷗外のような「外国人の眼で日本を見る」ことができなかったということになる。日本人が日本人の女性の姿に認めているような美とは「異なる美」を認めることができなかったのだ。そうすると小山内の場合は同一の基準でロシア人の女優と貞奴や花子を比較考量して、「同国人を代表する芸術家がこの程度であってはたまらない、恥ずかしいという」気持ちになっていたことになる。この心理のメカニズムは現在まで尾を引いているかに思える。この心理のメカニズムを平川祐弘は次のように表現しているが、「見返りの心理」との対照で言えば、これは正しいのであろうか。

小山内も志賀（直哉）も明治末年の二代目の世代特有の西欧志向のインターナショナリズムを奉じていたから、土くさい日本の女が西洋の晴れの舞台へあつかましくも登場していることが我慢ならなかったのである。⁸

小山内薫にはモスクワ芸術座の俳優たちに紹介できる「もっと立派な日本の女優」には覚えがなかったし、彼らが自分とは全く異なる評価基準で Sada Yacco や Hanako を評価していることなど思いも付かなかったであろう。だからこそ、小山内は帰国後、二世左団次と共に女優養成所を設立して女優の養成を手がけることになるのである。さらにそれから十五年後の1928年には、松竹が二世市川左団次一座のソ連歌舞伎公演を行うよう奔走し、実現させるのである。彼にとって、まがいものの演劇の中に、本物の日本の演劇の美はついになかったのであった。

ここでロシア人たちがどのような評価基準で日本の女優を評価していたか、一例を紹介することにする。劇作家・演出家ニコライ・エヴレイノフの花子評である。

ぼくはきみの芸術に魅了されてしまった、やさしい魅力あふるる花子よ！きみは美人でもなければ、もはや若くもないが、そんなことはくそくらえさ。舞台の上で美と若さを体現してみせるきみのなんと美しく、若々しいこと！

小柄で、滑稽で、胸に迫る花子よ！ぼくは呼びかけるつもりだ。わが老廃せる舞台の女優た

ちがこぞってきみに見惚れ、きみから学ぶようにと。なぜなら、きみは「小賢しき」作者やら高価な衣装やら細々した舞台装置をあてにするでもなく、かくも新鮮で、かくも真に舞台的、かくも魅惑的に美しいおのれの芸のみを頼りとしているのだから。

ああ、我が国の女優たちのせりふ術ときたら、きみの芸に比べなんと荒削りなものか。それにミミックや身のこなし方！きみを見てほくは、スカラムーシの意味とその天才的な十五分間のポーズがついに会得できたというわけだ！⁹

日本とロシア相互の異文化接触がいかに最初から交差もせず、行き違いに近い形で行われていたかについて述べる前に、そもそも異文化接触にはどのような種類と形態とがあり、またその接触する範囲にはどのような広がりがあるのかを見ておこうと思う。

3

「異文化接触」という用語は「インターカルチュラリズム」の訳語として用いている。演劇学では、インターカルチュラリズムはすでに専門用語として定着しているかに見えるが、そのままカタカナ語で用いないのは、この用語が通常持たされている意味と本研究が目ざしているものが相容れないからである。

ふつうインターカルチュラリズムとは、ジョゼット・フェラールによれば「さまざまな文化からいろんな要素を借り、それらを交差させ、あるいは実践の場で多くの影響を与える」ことを言う。したがって、「別の文化の要素を、他文化（自国の文化一筆者）の要素として再現し、翻訳し、解釈し、組み込み、翻案しようとする」¹⁰のである。この時、自国の文化と異文化との間にある「差異」をどのように研究するかが問題になってくる。

ところが、その差異を研究することは「自分たちを自由にし、文化間の対話を可能にすることとは程遠く、…それが試みている文化的対話に反する動きをする個性や独自性を強化する結果になるのではないか」という危険が生じてくる。つまり、現在インターカルチュラリズムが抱える問題は、「『他者に対する過度の欲望』から出ていることを認めねばならなく」なるのである。フェラールはルストム・バルーチャを引いて、この「欲望」は「明らかに他の文化が持っている価値ではなく、違いの神秘性に対して」¹¹向けられていると述べている。

非常に厄介な問題が異文化接触（インターカルチュラリズム）には含まれているのだ。異文化接触を行うのが旧宗主国と旧植民地国との間である場合、西欧の旧宗主国の演劇人たちによる旧植民地国の演劇文化の「恣意的盗用」もしくは「文化の強奪」の様相を呈し得るのである。このことは本研究には当てはまらないのでこれ以上触れないが、相手の文化と自国の文化との差異が持っている「神秘性」だけに焦点が当てられるという点では、同じような性質を持たざるを得なくなるのである。

このような厄介な問題を抱えている異文化接触において、相互に望まれる形態とはどんなものになるだろうか。フェラールは「唯一の真に異文化接触的な実践とは」と問うて、次のように結論づけて

いる。「意識的にとった抵抗行為を関心の中核に据えることである。この行為は交差と切断とを強調し、個々の文化が略奪したり、奴隷化したりせずに、互いから学ぶことをゆるすものでなければならない。」¹²

本研究が対象としているのは、ロシア演劇と日本演劇とが相互に相手国の演劇文化を、自国の演劇にはない魅力的な「異文化」として研究し、受容していく双方向的な態度およびプロセスではあるが、相手の文化に「神秘性」を認めることにおいては共通するものが認められる。

次に異文化接触にはどのような種類と形態があるのかを見てみよう。まず、異文化の型を自国の文化に移すには「翻訳、解釈、翻案、統合」などの方法がある。したがって、外国の戯曲を自国語に翻訳し、自国語で上演することも立派に異文化接触だということになるだろう。また、外国の戯曲中の人名、地名などをすべて自国のものに置き換えて上演する翻案も異文化接触になる。さらに、外国の演劇が用いている上演慣習を要素として自国の演劇上演に組みこむ、統合することも異文化接触だということになる。

小山内薫はモスクワ芸術座の舞台にゴーリキーの『どん底』を観て、その演出、装置、演技のディテールをノートして日本に持ち帰ってそのままに上演しようとしたが、その前に自ら（ドイツ語からであったが）『どん底』を日本語に翻訳し、自ら演出して上演していた。その時点ですでにロシア演劇への「異文化接触」を行っていたことになる。

異文化に接触するのは以上に述べたような研究や翻訳によるものだけではない。直接接触する形態としては、「巡業」と「文化交流」とがあることになる。そして、これもやや厄介な問題をはらんでいるのだ。川上貞奴や太田花子の舞台にモスクワ芸術座の俳優たちが触れたのは、彼らが巡業でロシアの地を訪れた際であった。小山内薫がモスクワ芸術座の舞台に触れたのは巡業ではないにしろ、彼自身が直接モスクワを訪れたからであった。それに対して、これは最後の節で触れることになるが、昭和3（1928）年夏に二世市川左団次一座がソ連歌舞伎公演を行ったのは「文化交流」としての異文化接触であったことになる。

巡業と文化交流とは異文化接触として似たような形態ではないかと思われるかもしれないが、確実に異なる点がある。それは、巡業の場合は突如として接触または衝突するのに対して、文化交流では受け入れる準備を整えてから接触が行われる点である。

ロシア革命後、日露の両国間に国交が樹立されるまでの間、異文化接触はもっぱら研究と翻訳とに限定されることになった。この動きは1920年代に入ってから主として「築地小劇場」を舞台にして、同時代のロシア（ソ連）演劇の研究と紹介、そしてソ連戯曲の翻訳・上演として続けられることになる。このプロセスと成果に関しては、すでに研究をまとめてあるので参照されたい。¹³

4

最後に取り上げたい問題が二つある。一つは、「異文化」として相手国の演劇に接触し、受容した諸要素が自国の演劇に組み入れられ、それを豊かにしたにもかかわらず、両国間の演劇は交差したり

も融合したりもせず、片側通行のままに終わっているのはなぜなのかということ。自国の演劇文化が持っている価値を他ならぬ自国の演劇人が本当にはよく分かっていないらしいことがうかがわれるのである。フェラールの言葉を借りれば、「真に異文化接触的な実践」に必要な「意識的にとった抵抗行為を関心の中枢に据えること」がなかったように見えるのはなぜなのかということだ。

もう一つは、異文化接触の二つの形態「巡業」と「文化交流」のうち、前者の方が影響力が格段に強かったように受け取られるのはなぜなのか、ということである。

昭和2（1927）年の初冬、ロシア革命十周年記念の式典に招待された小山内薫は、モスクワの演劇界に次のような歌舞伎劇の利用を見い出して、興味深い報告をしている。

メイエルホリド座に『吠えろ支那』を見る。歌舞伎の手法の著しき利用を認む。（11月25日）

モスクワ府職業組合劇場に『叛逆』を見る。…この座には花道あり。柿黒青の歌舞伎の定式幕を用いたるは一驚せり。（11月27日）¹⁴

ロシアの演劇人たちがわが国の歌舞伎劇に異文化接触して、その演劇を豊かなものになっているのを認めながら、小山内薫は不満なのである。その理由は、彼らが本物の歌舞伎を知らないからなのである。したがって、12月12日にコーガン教授の日本学アカデミーで催された「日本芸術の夕」という集まりに出席して行った「日本演劇の将来に就いて」と題する公演のなかで、「西洋演劇の伝統と東洋演劇の伝統がモスクワに於いて合流し、そこから新しい演劇芸術が創造されようとしている」と言ったのは小山内の本心であったとは思われないのだ。¹⁵

そのくせ小山内は日本演劇の将来はさらなる異文化接触を遂げなければならない。その決め手は歌舞伎の様式であるとして次のように演説したのである。

日本の将来の演劇は、東洋に於ける総ゆる芸術伝統、例えば印度、支那、シャム、南洋等の総ゆる芸術を総合し、更に西洋演劇の伝統も取り入れ、そこから新しい芸術を創造して行かなければならぬ。そして、その主体となるものは数百年日本に於いて発達した歌舞伎のスタイルである。¹⁶

そして実に興味深いことに、小山内薫はソ連の人々に「本物の」歌舞伎を是非見せてあげなければと考えて、実行に移すのである。すなわち、翌年のソ連歌舞伎公演の橋渡しを引き受けるのだ。そればかりではない。彼自らソ連に同行するつもりでいたのである。これは健康の悪化によって実現しなかったが、一行が帰国後に一文を寄せて、その中でこんなことを書いているのである。

松筵君（二世左団次のこと一筆者）が持って行った歌舞伎がソ連邦の芸術文化にどういふ影響を及ぼしたろうか。それは相当の時日を経なければ分からない。

種は既に蒔かれたのである。それが、何等かの形で、ソ連邦の土に芽を吹くであろうか。或は如何なる根をも植えつけずにしまうであろうか。¹⁷

これではまるでロシア（ソ連）の演劇人たちは、1928年のこの機会に初めて日本の演劇に、つまり歌舞伎に異文化接触したのだとも言わんばかりではなかろうか。結局、小山内の異文化接触に対するメンタリティは、15年前にスタニスラフスキーの前で「赤面した」時と変わっていなかったことになる。ロシアの演劇人たちが日本の演劇のこういった要素にあれほど感心したのか、彼にはついに分からなかったのである。

もう一つの問題、「巡業」による異文化接触の方が「文化交流」による異文化接触よりもはるかに影響力が強かったように思えるのはなぜかという問題である。これには、先に引いたエヴレイノフの印象記が手がかりになるだろう。さらに、花子や貞奴の演劇に強烈な印象を受けたのは彼一人ではなかったのである。スタニスラフスキーもメイエルホリドもそうだったし、またロマン・ヤコブソンもその一人であった。

スタニスラフスキーは残念ながら直接の花子評を書き残していないが、俳優学校に招かれた時のことを花子自身が次のように語っている。

演じ果てますと、座席の一同は立ち上がって喝采し、『ブラボオ』の祝福の声が繰返して聞かれ、チエホフ夫人は立上りがって来て握手してくれました。何と云う幸福者でしょう。¹⁸

メイエルホリドは何時の巡業時か定かではないが、貞奴の舞台も花子の舞台も観ていることが分かる。彼は特に日本人女優の舞台での身体表現について関心を抱いて、次のように語っているのである。

…芸術家はサーカスか演劇か二つにひとつの途を選ぶ前に、すでに幼少期に特別の学校を通過していなければならない。そこでは彼の肉体をしなやかで美しく、頑健なものとする助けをする。そうした肉体はただいわゆる決死のジャンプのような曲芸だけでなく、すべての悲劇的な役柄にとってもそのようなものであらねばならない（貞奴、花子を思い出そう）¹⁹

ヤコブソンは花子の遠縁にあたる澤田助太郎の問い合わせの手紙に対して、次のように花子の回想を述べている。

花子は全く偉大な女優で美しい人でした。私が大そう若かった中学生の頃、花子がモスクワで演じているのを見に行ったことがあります。彼女の演技の劇的効果は壮大な力と極度の創造性を示しました。とりわけ当時の西欧の舞台芸術の別種の劇的効果と比較してそうなのです。²⁰

彼らはみな自国ロシアの演劇文化とは全く異質な演劇文化の美を貞奴や花子の舞台に認めたので

ある。衣裳も小道具も発声も身体の運びと動作も、すべて異質な美を見いだしていたのである。根岸理子が言うように、「マダム花子は、真正の歌舞伎に先がけて、日本独特の技法と日本演劇の魅力を伝えた女優であった」²¹のである。その衝撃はおそらく、1928年のソ連歌舞伎公演時よりも強烈であったのではないか。

小山内薫が、赤面したとしても、花子の舞台を観に足を運んでいたら、「見返りの心理」にならなくても、ロシア人たちが日本の演劇のどこにそれほど魅了されているのかが了解されたことだろう。

- ¹ 小山内薫「ロシアの年越し」（『三田文学』大正3年5月号『小山内薫演劇論全集』第3巻、未来社、1965年）33頁。
- ² 平川祐弘『和魂洋才の系譜』下巻（平凡社ライブラリー591、2006年）120頁。
- ³ 小山内薫同書。
- ⁴ 資延勲『ロダンと花子』（文芸社、2005年）201頁。
- ⁵ 鷗外全集 第7巻（岩波書店、昭和47年）192頁。引用にあたっては新字、新かなに改めた。以下同じ。
- ⁶ 同書、197頁。
- ⁷ 平川祐弘前掲書、122頁。
- ⁸ 同書、121頁。
- ⁹ 坂内徳明・亀山郁夫「ロシアの花子」（『共同研究日本とロシア』ナウカ株式会社、1990年）119頁。
- ¹⁰ ジョゼット・フェラル「文化から越境文化へ—インターカルチャリズム（異文化接触主義）は、いまだ可能か？」（平井正子訳）『演劇論の変貌—今日の演劇をどうとらえるか』（論創社、2007年）83頁。
- ¹¹ 同書、78～80頁。
- ¹² 同書、99頁。
- ¹³ 拙著『新劇とロシア演劇—築地小劇場の異文化接触』明治大学人文科学研究所叢書（而立書房、2012年）
- ¹⁴ 小山内薫「滯露日記摘要」前掲書、274～275頁。
- ¹⁵ 曾田秀彦『小山内薫と二十世紀演劇』（勉誠出版、1999年）272頁。
- ¹⁶ 菅井幸雄『築地小劇場』（未来社、1974年）55頁。
- ¹⁷ 『市川左団次 歌舞伎紀行』大隈俊雄編（平凡社、1929年）18頁。
- ¹⁸ 根岸理子「マダム花子—『日本』を伝えた国際女優—」（『演劇学論集』紀要53、日本演劇学会、2011年）51頁の引用より。
- ¹⁹ 坂内、亀山前掲書「ロシアの花子」133頁。
- ²⁰ 澤田助太郎『プチト・アナコ 小さい花子』（中日出版社、1983年）111～112頁。
- ²¹ 根岸理子前掲論文、57頁。